

Resumo

Damião de Góis, na *Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, retrata o rei com alguma minúcia mostrando-nos como era fisicamente mas também o que vestia, o que comia, quais os seus gostos e hábitos, a sua forma de agir e de se mostrar. Mas é escassa a iconografia manuelina e não deixa de ter algum significado que, uma boa parte das imagens identificadas com o rei Venturoso se encontrem em livros. Damião de Góis refere que “foi muito inclinado a letras, e letrados, e entendia bẽ ha lingoa Latina em q fora doctrinado sendo moço (...)”; e também que “era mui entendido nas historias, e sobretudo nas Chronicas dos Reis destes Regnos, nas quaes se deleitaua tãto, que perante sim as fazia ler aho Príncipe dõ loam seu filho (...)”. A importância da sua livraria (Viterbo), atesta o seu amor pelos livros e o apreço que devotava à iluminura, gosto documentado desde o início do seu reinado e que faz parte duma política de fausto, dignificadora da imagem e da função real. Assim, vemo-lo representado nos livros das *Crônicas*, recebendo-as das mãos do cronista, na *Leitura Nova*, onde, acima de tudo, se revê nos seus símbolos, e em dois missais, o *Missal Polifônico*, datado de 1500, que assinala o seu segundo casamento com D. Maria, o mais longo e mais prolífero, que evidencia, também, o seu lado de melômano na escolha dos melhores compositores do século XV, e o *Missal Rico* de Santa Cruz, do final do seu reinado, onde é figurado como rei David. Ao fazer-se representar no livro litúrgico, juntamente com as suas armas, o rei introduz a sua imagem em ambiente densamente sacral, em estreita união com a palavra e a acção litúrgica, tornando-a objecto de culto e veneração. ●

Abstract

*Damião de Góis, Crônica do Felicíssimo Rei D. Manuel, portrays the king with some detail, showing us how he physically would look like, as well as the garments that he wore, what he ate, his tastes and habits, his way of acting and of showing. However, Manueline iconography is rather rare and the fact that a good part of the images identified as belonging to the Venturous king are found in books surely has some significance. Damião de Góis mentions that he “was much inclined to letters, and literates, and understood well the Latin language in which he was educated when he was a young boy (...)”; and that he “was knowledgeable of stories, especially the Chronicles of the Kings of these Kingdoms, which he thoroughly enjoyed and would ask to read to him and the Prince (...)”. The importance of his bookstore (Viterbo) attests to the love he had of books and the appreciation towards illuminated manuscripts, a taste that was documented from the beginning of his kingdom, part of a policy of ostentation, which dignified his image and royal function. Thus, we see him portrayed in *Crônicas*, receiving the illuminated manuscripts from the hands of the chronicler, in *Missal Polifônico*, dating from 1500, which marks his second marriage to D. Maria, his longest and most prolific marriage, illustrating his love of music due to his choice of 15th century composers, and in *Missal Rico* of Santa Cruz, dating from the end of his reign, where he is represented as King David. By portraying himself in a liturgical book, together with his weapons, the king introduces his own image into a densely sacred environment, in a deep union between word and liturgical action, making it an object of cult and reverence. ●*

palavras-chave

RETRATO
RENASCIMENTO
PINTURA
NUNO GONÇALVES
FRANCISCO DE HOLANDA

key-words

PORTRAIT
RENAISSANCE
PAINTING
NUNO GONÇALVES
FRANCISCO DE HOLANDA

RETRATO DE D. MANUEL NA ILUMINURA

HORÁCIO AUGUSTO PEIXEIRO
Instituto Politécnico de Tomar.

1. GÓIS, Damião de, *Crónica do Felicíssimo rei D. Manuel*. Coimbra, 1955, IV, p. 223.

2. GÓIS, Damião de, ob. cit., p. 230.

Entrada – A Imagem

“Foi el Rei D. Emanuel homẽ de boa statura, de corpo mais delicado que grosso, a cabeça soblo redondo, hos cabelos castanhos, a testa aleuãtada, e bem descoberta delles, hos olhos alegres, entre verdes, e brãcos, aluo, risonho, bẽ assõbrado, os braços carnudos, e tã cõpridos q hos dedos das mãos lhe chegauã abaixo dos geolhos, tinha as pernas tão cõpridas, e tão bẽ feitas, segũdo a proporçã do corpo, q nenhũa cousa mais se lhes podia desejar. (...) Foi muim limpo de sua pessoa, galante, e bem vestido, do que se prezaua tanto que quasi todolos dias vestia algũa cousa noua (...)”¹.

Na porta principal da igreja do mosteiro dos Jerónimos que fundou, pela sua devoção a Nossa Senhora de Belém, para que fosse prestado auxílio espiritual aos marinheiros e para aí fazer a sua sepultura, da sua mulher e dos seus filhos, “mandou elRei (D. Manuel) poer ha sua imagẽ, de hũa parte, assentada em geolhos, em hũ setual, cuberto de vestidos roçagantes, e da outra banda, também em geolhos, em outro setual ha rainha donna Maria sua molher. Estas duas imagẽs são talhadas de vulto em pedra lioz, e os rostos ambos tirados assaz bem aho natural.”²

Damião de Góis, na *Crónica do Felicíssimo Rei D. Manuel*, retrata o rei com alguma minúcia mostrando-nos como era fisicamente mas também o que vestia, o que comia, quais os seus gostos e hábitos, a sua forma de agir e de se mostrar. O cronista, que faz esta descrição em 1567, quarenta e seis anos após a morte do rei, consegue ainda ver, na escultura que Nicolau de Chanterenne havia feito, muito tempo antes, para a porta principal da igreja dos Jerónimos, grandes semelhanças com as feições reais. Mas não é por acaso que utiliza a palavra imagem para indicar as representações do rei e da rainha. Anteriormente, na Idade Média, o retrato andava associado ao conceito de *imago*, que, por meio de elementos geralmente identificáveis, estabelece correspondência com a pessoa que se quer representar. Não era tanto a semelhança que se procurava mas o sentido que se pretendia evocar.

“A função mais elementar da imagem é criar um substituto que representa uma determinada realidade na sua ausência, ainda que apenas o faça parcialmente”³.

Quando se autonomizou o sentido em ambiente sacral de culto, gerou-se a idolatria. S. Tomás de Aquino afirma que a imagem é um signo fundado sobre a relação de similitude ordenada⁴. Isto quer dizer que se identifica mais pelos atributos convencionais que pelos artifícios do desenho e da cor. No entanto, destinada a ensinar, lembrar e sensibilizar⁵, transporta consigo uma intenção: transmitir uma mensagem que ultrapassa o mero conteúdo temático integrando outros sentidos que lhe advêm da cor, do brilho, da matéria e da forma, do enquadramento espacial, da profusão dos ornatos decorativos mostrando o fausto, a riqueza, o poder, do uso que se faz dela. Por exemplo, o uso da imagem do rei no livro litúrgico acrescenta-lhe significado e remete para funções inesperadas, como se verá. Ela participa mais ou menos estreitamente dum contexto e da função do objecto em que se integra. Não é de somenos importância perceber que a imagem no livro, num portal ou num retábulo é sempre uma imagem situada. Na empaginação do livro manuscrito, o ornato e a imagem intervêm ao lado da palavra, cuja clareza lhe advêm não só da lógica do discurso, mas também da construção da página, em que a estrutura se torna num importante elemento facilitador da leitura. Contribuem, pois, para o contínuo aperfeiçoamento do discurso escrito como simulacro da palavra proferida. É assim que, “na iluminura medieval cada motivo figurativo tinha uma dupla função, como parte da organização ornamental da página e como elemento de representação”⁶, interferindo ambos no significado. Nesse sentido, a imagem fala, isto é, provoca um discurso, induz no leitor “graus de expansão de conhecimento”⁷.

As imagens, segundo a concepção que o Renascimento desenvolverá, são imitações, servem para imitar. É na boa imitação que se encontra a significação clara, facilmente visível. A Idade Média, segundo Vasari, ao descurar o bom desenho e, portanto, a imitação, isto é, a imitação da natureza que confere a semelhança, a referência reconhecível, atribui à imagem um significado não natural, alegórico ou simbólico, permitindo todas as variações bizarras, o bestiário, a ausência de perspectiva. Portanto, a imagem no Renascimento devia narrar com clareza opondo-se à obscuridade da imagem medieval. Esta torna, contudo, evidente que a eficácia ultrapassa a função.⁸

Para compreender a imagem do rei no livro teremos, com certeza, que pensar nas suas funcionalidades diversas. Mas, como veremos, ela não é uma mera representação, um retrato, não tem apenas a função de ser cópia física do rei; mas torna-se eficaz naquilo que narra, que rememora, que provoca.

É escassa a iconografia manuelina e não deixa de ter algum significado que uma parte das imagens identificadas com o rei Venturoso se encontre em livros.

Damião de Góis refere que “foi muito inclinado a letras, e letrados, e entendia bẽ ha lingoa Latina em q fora doctrinado sendo moço (...)”; e também que “era mui entendido nas historias, e sobretudo nas Chronicas dos Reis destes Regnos, nas quaes se deleitava tãto, que perante sim as fazia ler aho Príncipe dõ loam seu filho (...)”⁹.

3. NASCIMENTO, Aires do.. “Texto e imagem: autonomia e interdependência em processo de leitura”, in BRANCO, António (dir. de), *Figura*. Fac. de Ciências Humanas e Sociais – Univ. Algarve, Faro, 2001, p. 47.

4. Cf. WIRTH, Jean, “Structure et fonction de l’image chez Saint Thomas d’Aquin”, in BASCHET, Jérôme, e SCHMITT, Jean-Claude (dir. de), *L’Image – Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris, Le léopard d’Or, 1996, p. 44

5. Estas são as três funcionalidades da imagem medieval que o pensamento escolástico desenvolveu. Ver S. Tomás de Aquino, In III Sententia, d. 9, q. 1, a. 2, q. 2, cit. In WIRTH, J., ob. cit., p.51, nota 35.

6. PACHT, Otto, *Buchmalerei des Mittelalters. Eine Einführung*. Trad. ital. consultada: *La miniature medievale – Una introduzione*, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1987, p. 189.

7. NASCIMENTO, A. do, ob. cit., p. 14

8. Ver DIDI-HUBERMAN, Georges, “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique”. In BASCHET, J. e SCHMIDT, J.-C., *L’image – fonctions et usages dans l’Occident médiéval*. Paris, Le léopard d’Or, 1996, p. 65-68.

9. GÓIS, D. de, ob. cit., p.

10. Ver VITERBO, Sousa, *A Livraria Real especialmente no reinado de D. Manuel*. Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1901.

11. HOLANDA, Francisco de, *Da Pintura Antiga*. Lisboa, INCM, 1983, p. 201.

12. Cf. DESWARTE, Sylvie, *Les Enluminures da la Leitura Nova . 1504-1552 – Études sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme*. Paris, F.C.Gulbenkian, 1977, p. 9-12.

13. Damião de Góis, nascido em 1504 (?), o mesmo ano do príncipe D. João, depois D. João III, foi pajem na corte desde os sete anos de idade.

14. Vejam-se, por exemplo, os vitrais da Igreja de Santa Maria da Vitória, na Batalha, onde o rei e a rainha são representados de joelhos, em atitude e aspecto semelhantes ao do portal.

15. “Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim estará salvo”. Jo. 10, 9.

A importância da sua livraria¹⁰ atesta, também, o seu amor pelos livros, que envia em grande quantidade, como valioso presente, ao Preste João.

É sabido o apreço em que, no tempo de D. Manuel, se tinha a iluminura, equiparada à pintura, “celestial maneira de pintar em este mundo”¹¹. O reinado do Venturoso parece ter-se iniciado sob o signo desta arte de ornar os livros, ainda que a outra “arte de escrever artificialmente” tivesse sido já inventada há cerca de quarenta anos. O *Livro das Sentenças* e a *Bíblia dos Jerónimos* assinalam o seu primeiro casamento em 1497. Os Livros da *Leitura Nova* são empresa a que se abalança, logo desde o início, e que não chega a completar. É a era de ouro, o cume da iluminura em Portugal que, segundo S. Deswarte, resulta de novas condições criadas, entre as quais a riqueza da corte, a atracção de artistas estrangeiros e a opulência ostentada que rodeava as empresas do rei. A iluminura faz parte duma política de fausto, dignificadora da imagem e da função real¹². Assim, vemo-lo representado nos livros das *Crônicas*, recebendo-as das mãos do cronista, na *Leitura Nova*, onde, acima de tudo, se revê nos seus símbolos, e em dois missais, o *Missal Polifônico*, que assinala o seu segundo casamento com D. Maria, em 1500, o mais longo e mais prolífero, que evidencia, também, o seu lado de melômano na escolha dos melhores compositores do século XV, e o *Missal Rico* de Santa Cruz, do final do seu reinado, onde é figurado como rei David. Vamos ver que, ao fazer-se representar no livro litúrgico, juntamente com as suas armas, o rei introduz a sua imagem em ambiente densamente sacral, em estreita união com a palavra e a acção litúrgica, tornando-a objecto de culto e veneração.

1. *Ele é o Rei* – a verdade da presença

Regressemos ao portal dos Jerónimos, uma boa entrada para esta nossa reflexão. Dizíamos atrás que Damião de Góis, apesar do longo tempo de quarenta e seis anos decorridos entre a morte do rei e o momento em que descreve o seu retrato no portal da igreja de Belém, ainda vê nele a semelhança com a imagem que conservava na memória e que havia sido construída durante alguns anos de convívio na corte¹³. É, pois, a referência fisionómica mais fiel, tirada ao natural, obra do francês Nicolau de Chanterenne, transformando-se em modelo utilizado em outras obras¹⁴ e para comparações fisionómicas com possíveis representações do rei. Se apontarmos para o ano de 1515, altura em que o escultor foi contratado, D. Manuel teria quarenta e seis anos de idade, em pleno vigor físico.

As imagens do rei e da rainha estão inseridas num dispositivo espacial que nos aproxima, de forma precisa, da sua função. É a porta axial do templo, virada a poente, que, na simbólica cristã, é identificada com Cristo, que disse de si mesmo: “Eu sou a porta...”¹⁵; por isso aí O vemos muitas vezes em majestade, rodeado pelos santos, os apóstolos e toda a cúria celeste. O espaço da porta ocidental da igreja de Santa Maria de Belém é acanhado, já o tinha sentido Damião de Góis, por causa duma galeria que lhe servia de alpendre. Mesmo assim, aí coube um conjunto de imagens

que se distribuem no espaço à semelhança de um retábulo: as relativas à dedicação da igreja – a Virgem da Anunciação, a Natividade, os Reis Magos; as imagens do rei e da rainha, ricamente vestidos, postos de joelhos e de perfil, um de cada lado, acompanhados pelos santos protectores – S. Jerónimo e S. João Baptista – funcionando como doadores que, curiosamente não aparecem na parte inferior da composição mas sensivelmente ao meio, postos em uma mísula com as respectivas insígnias, bem acima do comum dos mortais. A sua escala, idêntica à das imagens dos santos protectores, é muito superior à das outras figuras: da Virgem, dos anjos e dos santos¹⁶. Estão intencionalmente ali, daquela forma bem visível e clara, para garantir a sua protecção à instituição por eles fundada. Destacam-se, pois, pela posição, pela escala, pelo vestuário, pela atitude devota, afirmando a sua presença e, de certo modo, a propriedade, como uma imagem sigilar¹⁷, substituto do rei, função atribuída também às insígnias, manifestando a sua santidade de ungido, de escolhido por Deus como David. A imagem e as insígnias do rei atestam a verdade da sua presença, isto é, revelam o rei na sua verdade profunda de rei. Na mesma igreja, onde queria ter sepultura em campa rasa, sem imagem, ficará vivo e presente para sempre. É essa a função da imagem do rei e das pessoas ilustres, como escreveu Francisco de Holanda: “Digo que estimo somente os claros príncipes e reis ou imperadores merecerem ser pintados e ficarem suas imagens e figuras e sua boa memória aos futuros tempos e idades”¹⁸.

2. *Eu sou o Rei* – majestade e memória

Conservar a memória foi uma preocupação de D. Manuel quando mandou registrar e por em boa ordem a documentação que havia nos arquivos reais e organizar as crônicas dos reis de Portugal.

(Fig.1-3) Aí o vemos representado no prólogo das crônicas de D. Duarte, D. Afonso V e de D. João II, da responsabilidade de Rui de Pina, em que se exalta o amor do rei aos livros e à história, espelho dos bons exemplos do passado de que os livros são os tesouros. O rei está sentado no trono, rodeado pelas suas insígnias, com a coroa e o ceptro na mão, tal como nas xilogravuras das Ordenações Manuelinas que mandou abrir e que começaram a ser impressas por Valentim Fernandes em 1512. Ricamente vestido, de joelhos, o cronista entrega nas mãos do rei o fruto do seu trabalho esperando a recompensa pela sua obra. O rei é, também, o mecenas que patrocina as artes e que fomenta a elaboração e a publicação de livros, gozando dalgumas regalias como a isenção de certas taxas, como pode ver-se numa carta de D. Manuel de 10 de Janeiro de 1511, em que declara “*que hos liuros deforma que vierem de fora de estos Regnos se nom pague delles dizima nem sisa*”¹⁹. Patrocinou também a edição de livros dentro e fora do reino, como o célebre livro de horas editado em Paris e com as suas armas impressas no final, de que existe um exemplar iluminado em velino na Torre do Tombo²⁰.

16. As imagens dispõem-se em registos sobrepostos, podendo ver-se, ainda, para lá dos referidos: em baixo, os quatro Evangelistas. S. Mateus e S. Lucas, à esquerda, S. João e S. Marcos, à direita; a seguir, flauqueando a porta, S. Pedro pela esquerda e S. Paulo, pela direita, ladeados, respectivamente, por S. Tomé e Santo André, S. Filipe (?) e S. Tiago Menor, aparecendo em destaque, nos extremos, S. Bartolomeu, à esquerda e S. Vicente à direita.

17. PASTOUREAU, Michel, “Les sceaux et la fonction sociale des images”, in BASCHET, Jérôme, e SCHMITT, Jean-Claude (dir. de), *L’Image – Fonctions et usages des images dans l’Occident médiéval*. Paris, Le léopard d’Or, 1996, p. 294.

18. HOLANDA, Francisco de, *Do tirar polo natural* (cap. I). Introd., notas e comentários de José Felicidade Alves. Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 14 (edição com ortografia actualizada).

19. D. MANUEL I, Rei de Portugal. Carta, 1511, Jan. 10, determinando que os livros que vierem de fora do Reino não paguem sisa nem dízima. Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Chancelaria de D. Manuel, L 2 11, fls. 18. Cópia fac-similar.

20. ANTT, Casa Forte 136. Este Livro de Horas, provavelmente proveniente da Livraria do Mosteiro dos Jerónimos, foi impresso na oficina parisiense de German Hardouyn c. de 1510 (ver FRANCO, Anísio, *Jerónimos – quatro séculos de pintura*. Sec. Est. Da Cult., 1992, v. II, p. 30).



FIG.1-3 D. MANUEL NO TRONO E CRONISTA ENTREGANDO O EXEMPLAR DA CRÔNICA – PRÓLOGOS DAS CRÔNICAS DE: D. DUARTE. PT-TT-CRN/16; D. AFONSO V. PT-TT-CRN/17; D. JOÃO. PT-TT-CRN/19. © IMAGENS CEDIDAS PELO ANTT.

21. Sobre o tema da representação em posição frontal e de perfil, veja-se PASTOUREAU, M., *Couleurs, images et symboles*. Paris, Le Léopard d'Or, s. d., p. 160. O autor, depois de referir que os primeiros retratos do s. XIV não representam um progresso artístico em relação às “imagines” convencionais e às efigies da figuração medieval, chama a atenção para a natureza heráldica, emblemática do rosto de perfil, diferente da vista frontal que reenvia para o símbolo, representação duma ideia através da imagem sensível.

22. *Los reyes bibliófilos*, p.93. Outros nomes poderiam ser atribuídos – Cantoral, Livro coral...

23. SMEYERS, Maurits, *Flemish illuminated manuscripts – 1475-1550*. Gent, Ludion Press, 1996, p. 38.

24. Alguns desses compositores são: Jacobus Barbirianus (Obretch), Jean Jaspart, Alexandre, Pierre de La Rue, Marbrianus de Orto, Josquin Desprez, Johannes Ghiselin (Verbonnet), Antoine Brumel.

A figura do autor entregando a obra ao monarca pode ver-se, também, em duas das xilogravuras que acompanham a edição das *Ordenações*.

A majestade do rei, semelhante à *Majestas Domini*, é evidenciada pela entronização e posição frontal a que corresponde o texto do Prólogo, nas Crônicas, e o mote “Deo in coelo tibi autem in mundo”, nas *Ordenações*²¹.

3. *El-Rei* – música e aparato

(Fig.4) Vamos agora demorar-nos um pouco mais em três obras em que a presença do rei se revela não apenas pelos seus símbolos, como é o mais frequente, mas também pela sua imagem.

A primeira é o *Liber Missarum* de D. Manuel I, também designado *Missal Polifônico*²² e *Graduale*²³. É um livro de canto litúrgico da missa que contém a parte do Ordinário cantada pelo coro: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*.

O Códice 1783 – Viena, Österreichische Nationalbibliothek, *Liber Missarum*, de 255 fls – 395 x 275 mm – contém dezoito missas polifônicas completas e duas incompletas dos mais importantes compositores do séc. XV²⁴.

A construção da página tem em conta a distribuição das diferentes vozes (entre 3 e 9), tendo duas ou três vozes por página. Cada uma abre com iniciais, em geral cali-



FIG.4 D. MANUEL DE JOELHOS – *missa virgo parens christi* – *liber missarum* – CÔDICE 1783
© VIENA, OSTERREICHISCHE NATIONAL BIBLIOTHEK.

grafadas – *litterae cadassae*²⁵ –, por vezes ornadas com motivos feitos à pena, como coroas, folhas e flores, grotescos e filactérias legendadas. O trabalho do copista que é, também, provavelmente, o anotador musical e o calígrafo das iniciais, precede a iluminação das seis páginas, como pode ver-se pela adaptação das cercaduras aos grafismos preexistentes²⁶. Pelas irregularidades e as faltas parece que o processo de elaboração do código seria assim: primeiramente eram traçadas as pautas de acordo com as vozes por página, depois as iniciais caligrafadas, (nem sempre), por fim o texto e a iluminura.

O Gradual abre com a missa *Virgo Parens Christi* de Jacobus Barbirianus, missa de *cantus firmus*, a cinco vozes e que em *divisi* chega a nove. No fl. 1v. existem duas iniciais historiadas com cercadura, inscritas em cartelas recortadas. A primeira é o K do *Kyrie eleison* que emoldura uma cena representando a Virgem com o Menino, entronizada sob um dossel onde paira a pomba do Espírito Santo, acompanhada por anjos revestidos de dalmática, um tocando viola e outro sustentando um livro aberto. O espaço é delimitado por um muro alto, ameado, alusão à invocação litânica da

25. São letras ornadas, cujos traços, feitos à pena, se entrecruzam como se fossem fitas. Ver SMEYERS, Maurice, *La miniature*. Turnhout, Brepols, 1974, p. 40.

26. Sendo um trabalho oficial, como se verá, a presença de vários intervenientes na realização do código é perfeitamente admissível. Esta primeira análise, baseada no microfilme integral do código, a preto e branco, permite apenas formular algumas hipóteses, como, por exemplo, a relativa ao copista, de que à frente se dirá.

27. “Daqui em diante, Burgos”. A fazer fé nesta pequena indicação, Martin Burgeois terá escrito o texto, anotado a música e desenhado as letras caligrafadas a partir do fl 83v, Kyrie da Missa Paschale de Allexander Agricola. A notícia do copista vem em SMEYERS, Maurits, *Flemish illuminated manuscripts*. 1475-1550, ob. cit., p. 120.

28. As informações são muito parcelares, baseadas em poucas e deficientes imagens disponíveis.

29. SMEYERS, Maurits, *Flemish illuminated manuscripts*. 1475-1550, ob. cit., p. 120.

Virgem – Torre de marfim (*Turris eburnea*). Na inicial U, correspondente ao tema e que introduz o mote *Uirgo Parens Christi*, está inscrito o escudo do rei de Portugal, em fundo de duas cores com 10 castelos. O iluminador não recebeu informações correctas do ponto de vista da heráldica. A cercadura tem elementos da flora – cravos, miosótis, ervilhas-de-cheiro, boninas, dedaleiras (?), morangos – e um pavão, pintados em *tromp-l’oeil*, à maneira ganto-brugense.

Na página seguinte temos a mesma tipologia de iniciais com as armas da rainha D. Maria, ladeadas por dois M maiúsculos – Manuel e Maria – e a esfera armilar com a legenda *SPERA MUNDI*. Ao alto, vemos a figura do rei ajoelhado num coxim em atitude orante, com um livro aberto, sob um dossel, tendo por trás de si uma esfera armilar com uma escala descomunal. No panejamento que recobre o genuflexório, está várias vezes desenhada a inicial M maiúsculo. O rei veste cota de armas e espada, com elmo à sua esquerda. Os escudos reais repetem-se no início das missas seguintes de Barbirianus – *Faux Perverse* – e de Jean Jaspart – *Princesse d’amorette*. Na quarta missa – *Salve Sancta Parens*, de compositor não identificado, a inicial S historia o presépio, estendendo-se na margem de cabeça e de goteira tarjas com elementos florais semelhantes aos da portada do Gradual.

Não existem referências sustentadas para a identificação dos artistas produtores do livro. Sabemos que pertenceu ao rei D. Manuel, que o terá encomendado por ocasião do seu segundo casamento, celebrado em 30 de Outubro de 1500, com D. Maria, filha dos Reis Católicos. Assim o atestam as armas do rei e da rainha com as iniciais M maiúsculos. O mesmo rei o doou a sua filha, a imperatriz Isabel, mulher de Carlos V, tendo permanecido, desde então, na biblioteca imperial.

Uma possível indicação da autoria do trabalho do copista poderá encontrar-se numa das *litterae cadassae* com a inscrição “*hinc Burgos*”, talvez Martin Bourgeois, que foi calígrafo, compositor e organista, sendo-lhe atribuído o Gradual, semelhante a este, de Filipe o Belo, arquiduque de Áustria, e Joana a Louca de Castela, executado em Bruges ou Gand cerca de 1504-06²⁷.

São várias as semelhanças dos dois Graduais²⁸: A escrita e a notação musical são provavelmente da mesma ou das mesmas mãos, dadas as parecenças formais até do registo musical. A composição da figura do rei Manuel e do arquiduque Filipe é idêntica: Vestem armadura, de cabeça descoberta, com o elmo, no chão, à sua esquerda; os genuflexórios têm as iniciais dos respectivos nomes, bem como os escudos de armas, o que permite supor que poderão ter sido feitos na mesma oficina. O mote do Arquiduque Filipe *Qui Voudra e Moi tout seul* e ainda *dive Austria*, aparece escrito em três iniciais caligrafadas na quinta missa, composta por Alexandre Agrícola – *La messe de malheur me bat* – do Gradual de D. Manuel, o que faz supor que o texto e a música e as iniciais caligrafadas foram copiadas do Gradual de Filipe, que serviu de modelo. Por essa razão, as datas dos dois códices deverão aproximar-se. Ora o códice da Biblioteca de Alberto I – ms. 9126 (o Gradual de Filipe e Joana a Louca) – foi datado com alguma precisão entre 1504 e 1506, altura em que o arquiduque se intitulou rei de Espanha, depois da morte de Isabel a Católica – o códice tem uma missa em honra desse facto – e a sua morte que ocorreu em 1506²⁹. Poderia, pois,

o Gradual de D. Manuel ter sido encomendado por altura do seu casamento, vindo a estar pronto apenas mais tarde, numa data próxima daquela.

A iluminura do Gradual de Filipe tem sido atribuída ao mestre de Jaime IV da Escócia, anónimo iluminador, activo em Gand e Bruges onde terá sofrido influências de Simão Bening³⁰.

Quanto ao Gradual de D. Manuel, a única informação de que dispomos, neste momento, sobre a sua autoria, é incorrecta: No catálogo da exposição *Los Reyes Bibliófilos*, organizada em Madrid, na Biblioteca Nacional, em 1986, em pequeno brevette, indica-se como autor Francisco de Holanda que, em 1500, ainda não tinha nascido. Nessa altura, seu pai António de Holanda teria, segundo Dagoberto Markl, cerca de 20 anos de idade. O mesmo autor pensa que, em 1500, poderia estar já em Portugal depois de fazer a sua aprendizagem na oficina dos Bening³¹. Num outro catálogo, mais recente, de 1996, *Flemish illuminated manuscripts, 1475 a 1550*, da responsabilidade de Maurits Smeyers e Jan Van der Stock, refere-se este Gradual e a possível data da encomenda, mas nada é dito sobre a autoria³².

As imagens da Virgem com o Menino e da Natividade, se bem que, com estas reproduções não seja fácil estabelecer comparações, lembram-nos a pintura de Gand e Bruges, nomeadamente Van der Goes ou Memmling, bem como a oficina dos Bening. Mas estas sugestões ficam a aguardar ocasião mais favorável para poderem ser devidamente aprofundadas. A realização desta pequena obra, quanto à iluminura e, eventualmente, os projectos do rei, poderão ter trazido para Portugal, mais cedo do que se pensava, o jovem António de Holanda, entre 1500 e 1506.

Como outras, esta é uma obra de série. É um livro comemorativo em que a imagem do rei é, antes de mais, simbólica, necessitando de ser complementada pelos emblemas reais: a esfera armilar e as armas de D. Manuel e de Dona Maria, bem como as iniciais dos seus nomes. É uma obra de prestígio³³. As grandes encomendas manuelinas, entre as quais se conta provavelmente o Breviário Mayer Van den Berg³⁴, e o programa interno, atraindo artistas estrangeiros, é um gigantesco projecto sem paralelo ao tempo. É uma obra que evidencia, também, a faceta de melómano, descrita por Damião de Góis ao fazer o retrato psicológico do rei: “Foi muito musico de vontade, tanto que as mais das vezes que estava em despacho, e sempre pela sesta, e depois que se lançava na cama, era com ter musica, e assi përa esta musica de câmara, quomo përa sua capella tinha estremados cantores, e tangedores, que lhe vinham de todalas partes Deuropa (...) pelo que tinha hua das melhores capellas de quântos reis e príncipes então viviam”³⁵. Ao jantar e à ceia, nas festas e serões que organizava, na caça ou quando se passeava pela cidade, fazia-se acompanhar de música ruidosa de trombetas, cornetas, pandeiros, alaúdes, charamelas, harpas, rebecas, para lá de cantores e bailadores.

30. Id. ibidem, p. 38.

31. MARKL, D., Lisboa, INCM, 1983, p. 32.

32. “An illuminated gradual containing polyphonic masses was purchased from Flandres in 1500 to mark the wedding of King Manuel I the Great (d. 1521) to Mary, the daughter of Ferdinando and Isabella (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1783).” SMEYERS, Maurits, ob. cit., p. 38.

33. D. Manuel segue o gosto de monarcas europeus como o imperador Maximiliano, apreciador de livros iluminados, um dos quais foi oferecido, mais tarde (1528-1530), a D. João III. Ver SMEYERS, Maurits, ob. cit., pp. 126-127.

34. Idem, p. 56. MARKL, D., o.c., p. 24-26.

35. GÓIS, D., ob. cit., p. 224.

36. S. Deswarte organiza os frontispícios em séries e sub-séries. Para *tipificar uma série tem em conta* “uma sequência homogênea, unificada pela presença de elementos comuns a todas as imagens” (DESWARTE, *ob. cit.*, p. 72); *para caracterizar a sub-série considera* “a ocorrência do mesmo vocabulário decorativo, composições e tratamentos estilísticos semelhantes, em pelo menos duas imagens,” (DESWARTE, *ob. cit.*, 75-76).

37. DESWARTE, *ob. cit.*, p. 78.

38. Idem. p. 85. Os 43 frontispícios iluminados da *Leitura Nova*, “a mais honrada cousa de semelhante qualidade que em parte alguma do mundo se possa ver”, (COSTA, Pereira da, *Livro das Ilhas*, 1987, p. 53) apresentam-nos, de diferentes modos, a imagem do rei. As suas intenções, expressas no Prólogo, de registar e conservar a memória do passado para ordenar melhor o presente, estão enquadradas por variados e profusos ornatos e pelos seus símbolos. Iluminados à parte, falta por vezes o texto do Prólogo, porém o nome do rei está sempre presente como o verdadeiro texto desta folha de rosto, escrito e iluminado desde o início.

39. J. Baltrusaitis encontra a origem destes motivos de tranças e entrelaços na arte e na escrita árabes, chegando ao Ocidente através dos manuscritos, dos tecidos e, entre nós, também, pelos estuques, as decorações cerâmicas e os esmaltes. Estes entrelaços cúficos passam mais tarde para as *litterae cadassae*, tornando-se frequentes no livro impresso. Ver J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media Fantástica*. Madrid, Cátedra, 1994, 3.^a ed., p. 86-96. Portanto, estuques decorados e ornatos de livros repetem motivos familiares e do gosto manuelino que tem também outras formas de manifestação na música e nos instrumentos musicais mouriscos.

40. *Cancioneiro Geral*. T. 2 (Coimbra, 1910), p. 58-75. A alegoria do paraíso está ligada, segundo Mário Martins, à espiritualidade franciscana que muito influenciou a vida espiritual portuguesa. A *Crônica dos Frades Menores* (T. I, p. 280-282), refere que “o céu é um campo cheio de flores e de árvores de fruto”. Cf. MARTINS, Mário, *Alegorias, símbolos e exemplos morais da literatura medieval portuguesa*. Lisboa, 1980, p. 300.

4. *Rex Pacificus – aurea aetatis*

(Fig.5) O livro I de Além Douro, LN 1, mostra outra imagem do rei, que revela as suas aspirações messiânicas preditas nos sinais proféticos que acompanharam a sua escolha e que auguravam um movimento favorável da roda da fortuna.

É um dos 43 frontispícios iluminados da *Leitura Nova*, classificado por Silvie Deswarte na II série³⁶ que se caracteriza pela influência mista da Bíblia dos Jerónimos e do estilo ganto-brugense – margens compartimentadas por *tondi* e com elementos naturalistas (ramagens, figuras híbridas, candelabros)³⁷. Ainda que o artista dominante nesta série seja Álvaro Pires, este e mais três frontispícios, de técnica menos elaborada, são atribuídos a artista menor³⁸.

O modelo mais próximo foi encontrado na Bíblia dos Jerónimos. A página é dividida em duas partes assimétricas, correspondendo sensivelmente ao retângulo de progressão das diagonais. À cabeça, com 4 anjos portantes, dois no solo e dois esvoaçando, centram-se as armas reais com 8 castelos e a coroa com 7 jóias que podemos ver, também, no chapéu da figura do rei, no fundo da letra D, e que são semelhantes às iluminadas na Tabuada e no Prólogo de Nicolau de Lira da Bíblia dos Jerónimos, nas festas da Invenção da Santa Cruz – fl. 175r – e da Assunção de Nossa Senhora – fl. 206r –, no missal de Santa Cruz 28. Dois pares de *putti* sustentam esferas armilares em paisagem campestre, com rosas em primeiro plano. Ao alto, rompendo as nuvens, a figura de Deus Pai, com a tiara e o globo, abençoa, sugerindo o mote que nos aparece nas Ordenações Manuelinas – *Deo in coelo, tibi autem in mundo*. Na parte inferior, o texto do prólogo, com a inicial D de D. Manuel, fitomórfica, em forma de balaústres divididos sob fundo rosa, enquadrando a figura do rei em frente de reposteiro, sobre uma paisagem, de perfil, vestindo pelote com pelica nos ombros e nos punhos e barrete adornado com uma jóia. Segura na mão esquerda um rolo e aponta com a direita para o seu nome. Os diferentes espaços são bordejados com um filete construído com um motivo sugerindo um entrançado. No livro de LN 20, 4.^o da Estremadura, que nos mostra a Charola e o Convento de Tomar, pode ver-se este motivo, bem como na delimitação dos panos de muro lateral no interior da mesma Charola³⁹. As margens laterais e de pé apresentam motivos variados: flores, frutos, ramagens, aves e *putti* em fundo de cor alternada, rosa e azul. Vemos, ainda, dois óculos com músico junto ao rei e, à direita, uma figura repetindo simetricamente o seu gesto de apontar, tendo na mão uma filactéria em que se escreve: *Rex pacificus manificatus est*. Duas mulheres, pássaros e *putti* caçando enquadram o medalhão com moldura de inspiração renascentista com a cruz e os símbolos da paixão e um escudete sustentado por dois anjos com as cinco chagas. Semelhante motivo pode ver-se no Missal Rico de Santa Cruz – fl.206r.

Eis, pois, a figura do rei de perfil, deixando-se ver num ambiente paradisíaco que evoca também a Paixão de Cristo. Glosando o texto do Génesis, no *Cancioneiro Geral* descreve-se o Paraíso como um lugar verdejante onde não há sofrimento: «Da terra só nasciam ervas odoríferas e árvores de fruto»⁴⁰. A cruz é esta árvore da salvação – *Inter omnes arbor única* – que S. Bernardo compara à videira mística que é Cristo



FIG.5 D. MANUEL E A SIBILA – FRONTISPÍCIO DE ALÉM DOURO I – LN 1 – ANTT (PORMENOR). (IN *A LUZ DO MUNDO - OCEANOS*, 26, ABRIL-JUNHO, 1996, P. 27)

– *Vitis vera lignum vitae* – que aqui vemos frondosa e carregada de uvas. Parece ecoar ainda o *Libello de Aurea Aetate*, de Egídio de Viterbo, que anuncia o advento de uma nova idade de ouro, a idade de Cristo, e o papel do rei Manuel – Emanuel. O Rei Pacífico (*rex pacificus*) por excelência é o Messias, o Emanuel, anunciado por Isaías. O mensageiro ou mensageira, se se interpretar como figura feminina, poderia ser a Sibila que vaticina, em fundo celeste, o advento do novo Messias – Rei Pacífico que deve ser engrandecido⁴¹.

A associação da Paixão de Cristo, com a exuberante e refulgente Idade de Ouro, tem outras versões em duas obras manuelinas: no missal de Santa Cruz, fl. 217v., festa da Exaltação da Santa Cruz, em que a cercadura, que enquadra a página e soleniza a grande festividade crúzia, funciona como a deleitosa pradaria, prêmio dos bem-aventurados, como se lê no *Horto do Esposo*⁴², lugar pacífico, simbolizado pela convivência de todos os animais, onde a dor, o sofrimento e a morte não têm lugar, visão idílica do paraíso primordial restaurado pela árvore da cruz,⁴³ e na Charola do Convento de Tomar, que o rei mandou pintar toda de novo, refulgente de ouro,

41. A Sibila prediz o futuro, a volta da Roda da Fortuna que exaltará o rei Manuel. A interpretação messiânica da IVª Bucólica de Virgílio, que prevê a vinda de um salvador, tem acolhimento em Gil Vicente, no Auto da Sibila Cassandra, e na iconografia Manuelina, nomeadamente, no portal Manuelino da Igreja do Convento de Tomar, onde a Sibila tem lugar ao lado dos profetas.

42. Veja-se PEIXEIRO, H. e DIAZ FERRERO, “o Horto do Esposo”, in LANCIANI, Júlia e TAVANI, Giuseppe (dir.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa, ed. Caminho. 1993, p. 315-317.

43. PEIXEIRO, H., “Um missal iluminado de Santa Cruz”, in *A Luz do mundo - Oceanos*, 26, Abril-Junho, 1996, p.64-68



44. Paulo Pereira vê no conjunto ornamental da Charola de Tomar um programa cristocêntrico comum a todo o edifício. Ver PEREIRA, Paulo, *De Aurea Aetate – O Coro do Convento de Cristo em Tomar e a Simbólica Manuelina*. Lisboa, IPPAR, 2003. Pode, também, ver-se aí uma alegoria do claustro, lugar do apartamento do mundo, do combate em que o monge está empenhado e onde encontra Cristo na contemplação, antecipando a visão beatífica que o espera, ideal ascético de todo o cristão, comum à literatura espiritual contemporânea, como a *Regra dos Monges*, o *Bosco Deleitoso*, o *Horto do Esposo*, o *Livro da Vida Solitária*. A abreviatura grega do nome Cristo XPS (Christos), a coroar a abóbada da charola, rodeada alternadamente por esferas armilares e cruzes da Ordem de Cristo, reforça esta ideia e acentua o papel do rei nesta obra.

como se fosse uma obra nova, renascida, povoada com os seus símbolos, profusa decoração simbólica e os instrumentos da Paixão de Cristo⁴⁴. Aí, curiosamente, existe uma pintura, atribuída a Jorge Afonso, que poderá ser contemporânea da imagem dos Jerónimos, cujo tema é a Ressurreição de Lázaro. Em recente restauro, esta pintura revela alterações significativas em dois pontos importantes: a figura de Lázaro, que foi revestida com rica indumentária e a substituição da figura feminina, situada imediatamente atrás dele, por uma masculina, mais alta, que coloca o braço direito sobre o ressuscitado e tapa o nariz com um lenço.

A razão destas alterações poderá ser a vontade do rei de se ver associado ao acto, taumatúrgico da ressurreição de Lázaro e homenagear, naquele lugar, a rainha Maria, talvez já falecida, que aí se vê no papel de Maria Madalena, santa venerada entre os Templários, provavelmente por influência de S. Bernardo.

In nomine sanctis-
sime trinitatis ac in-
diuine unitatis.
Incipit ordo missal-
is in consuetudine can-
nicorum regularium di-
uini augustini. Et pri-
mo iuxta consuetudi-
nem ecclesie sancte crucis
colibricensis eiusdem
ordinis augustini.
Dominica prima de
aduentu domini.
Statio ad sanctam mari-
am maiorem. Ad mis-
sam: Introitus.



Ad te leua-
ui anima
meam: deus
meus in
confido non

erubescam: neque irideant
me inimici mei: etenim
vniuersi qui te expectant non
confundentur. ps. Laus
tuas domine demonstrasti mihi:
et semitas tuas edoce me. sc.
quiritur immediate. V. Gloria
patri. Sicut erat. etc. Quo
finito repetitur Introitus.

Ad te leuaui. Et iste modus
repetendi Introitum suatur
per totum annum. Oratio.

Scita domine
potentia tu-
as et ueniam
ab inimicis meis
nostroque periculis:
te rogamus prote-
gente eripi: te libera
te saluare. Qui uiuas
et regnas. l.e.b.p.a. ad ro.c.13.



FIG. 6 INÍCIO DO TEMPORAL - MISSAL RICO - STA. CRUZ 28, FL. 1. (IN A LUZ DO MUNDO - OCEANOS, 26, ABRIL-JUNHO, 1996, P. 53)

45. O estudo deste missal e a identificação do provável retrato de D. Manuel foi pela primeira vez publicado em *Oceanos* 26; ver nota 43.

5. *O Ungido – david lusitanorum*

O missal rico de Santa Cruz⁴⁵

Um dos códices do programa manuelino é, assim o cremos, o Missal iluminado de Santa Cruz de Coimbra (Sta. Cruz, 28/37), também denominado *Missal Rico* (Fig. 6 e 7). Possui 295 fls. agrupados em 37 cadernos, todos inicialmente quatérnios, com assinatura na margem de pé do primeiro fólio. A regularidade desta construção foi alterada pelas mutilações sofridas e pela introdução dum fólio no caderno 28, contendo uma iluminura do Calvário, não prevista no plano inicial pois aparece-nos no verso do fólio, quando a construção da página indicaria o recto, obra provavelmente devida a António de Holanda, pela semelhança com algumas páginas do Livro de Horas dito de D. Manuel. Pertenceu à Livraria de Santa Cruz e foi, com certeza, expressamente encomendado para o mosteiro de Coimbra, como se depreende do *incipit*, da iconografia e do Santoral. O *explicit* permite-nos formular a hipótese de ter sido escrito no *scriptorium* crúzio. Na verdade, a invocação a Santo Agostinho e a cruz floretada, em remate, são como que a assinatura do anónimo copista conimbricense.

Este *scriptorium* está activo desde a fundação do mosteiro, como o prova a sua rica livraria, mas esta obra quinhentista evidencia uma qualidade e um apuro formal que, então, Santa Cruz já não possuía, como se poderá ver confrontando-a com o Colectário Sta. Cruz 618, que copia, com alguma fidelidade, ainda que de forma um tanto ingénua, algumas iniciais e cercaduras do Missal Rico.

O códice apresenta-se organizado com rigor, na regularidade dos cadernos, na definição meticulosa da empaginação, com diferentes momentos identificáveis da sua construção, denotando uma oficina com tarefas diferenciadas e artistas especializados: o copista, o rubricador, o filigranador, o anotador musical, os iluminadores. Na iluminura das letras iniciais incompletas, podemos seguir o trabalho de vários artistas, à semelhança das grandes oficinas flamengas, provavelmente diferentes dos que executaram as páginas com cercaduras e o Calvário. Notamos, em primeiro lugar, que a nítida e organizada compartimentação do espaço, com o texto dividido em duas colunas e margens amplas, confere a este missal uma solenidade acrescida própria do acto litúrgico e da importância da encomenda; depois, que os motivos filigranados, ramagens, flores e aves, estendendo-se pelas margens, se assemelham aos utilizados no programa da *Leitura Nova*; que a iluminura deste missal parece ser obra dum conjunto de artistas externos, como pode depreender-se do extenso programa de iniciais filigranadas, fitomórficas, floreadas, historiadas, vinhetas e cercaduras, desenhos no interior de letras do texto e nas margens e, por fim, a iluminura do Calvário, de página inteira; que este programa ornamental, iniciado provavelmente em 1517, sendo o rei D. Manuel viúvo, se aproxima dos trabalhos de António de Holanda e Álvaro Pires. Se o primeiro trouxe à iluminura portuguesa o gosto ganto-brugense, foi Álvaro Pires que mais rapidamente assimilou a maneira italiana. O seu nome (*Álvarus*) aparece no *Livro 11 da Estremadura*, datado de 1527;

contudo, o seu estilo pode ser referenciado na *Leitura Nova* a partir de 1510. O nome de Álvaro Pires “luminador” é referido também no caderno de despesas das obras de Belém, no ano de 1514, por “caligrafar e iluminar, juntamente com o escrivão João Rodrigues, os livros de Coro e de Missa.”⁴⁶ Agentes importantes do programa régio, no que respeita à iluminura, Holanda e Álvaro Pires poderiam ter colaborado no Missal Rico de Sta. Cruz, onde são visíveis, por um lado, semelhanças de estilo e de motivos quer com o *Livro de Horas* dito de D. Manuel quer com o conjunto de códices da *Leitura Nova* atribuíveis a Álvaro Pires.

Olhemos, então, para o frontispício – fl. 1r – em que se inicia a missa do primeiro domingo do Advento, cuja iluminura segue o programa ornamental, constando de uma cercadura e de uma inicial historiada, reservado para assinalar os momentos mais importantes do ano litúrgico, o cânone da missa, o início do Santoral e as três festividades do calendário crúzio – a Invenção e a Exaltação da Santa Cruz e a Assunção da Virgem.

A inicial historiada do intróito – “*Ad te levavi animam meam...*” – ocupa cinco UR e está inscrita num quadrado de fundo azul alinhado com a justificação. O corpo da letra fitomórfica (tronco, ramos, folhas de acanto secas) enquadra uma figura de meio corpo, posta de perfil, com barba, revestida com manto de brocado guarnecido com pelica e tendo na cabeça um chapéu de aba posterior levantada com uma coroa que é igual à que acompanha o escudo real na margem de pé. Destacando-se sobre um fundo azul celeste, os olhos levantados para o alto de onde raia uma luz divina, esta figura, tocando harpa, representa o rei David. O iluminador revela um bom domínio das técnicas de claro-escuro e um tratamento da figura de forma naturalista, como se fora um retrato.

É vário o programa iconográfico do primeiro domingo do Advento. O mais frequente relaciona-se com o sentido literal do intróito: uma alma, em forma de figura nua, a desprender-se do corpo ou a ser elevada para Deus – *anima clypeata* –, tal como aparece no missal alcobacense do séc. XIV⁴⁷.

A ligação de David com o Advento tem a ver com o duplo sentido que este adquire. O primeiro designa, tal como o Natal e a Epifania, a vinda de Cristo na carne, inaugurando os tempos messiânicos, e o seu regresso glorioso no fim dos tempos, coroando a sua obra redentora; o segundo sentido, introduzido na liturgia romana no séc. VII, é o de tempo de espera que os textos proféticos de Isaías e os referidos a João Baptista alimentam. David, oitavo filho de Jessé, natural de Belém, pastor, foi escolhido por Deus para ser ungido rei. Fundador da dinastia de Israel, é o modelo de todos os reis. O Messias, segundo a profecia de Natan, havia de sair da sua descendência⁴⁸; e Isaías profetiza que o Emanuel estabelecerá o seu império eterno sobre o trono de David⁴⁹. Tal como João Baptista, preparou o advento do Messias que sairá como um rebento do tronco de Jessé⁵⁰.

É, então, adequada a presença do rei David no início do Advento, tocando o saltério, introduzindo o ano litúrgico. Esta figura sagrada no espaço e tempo sagrados, poderá ser a vera efigie do rei D. Manuel I. De facto, este missal faz parte, com toda a probabilidade, do programa deste monarca para Santa Cruz, que compreendia a construção

46. Ver MOREIRA, Rafael, *Jerónimos*. Lisboa, Ed. Verbo, 1987, p. 20-21.

47. BNL, Alc. 26, fl. 5r.

48. I Sam., 16; II Sam., 2, 5 e 7; Sl. 88.

49. Is. 7, 13-14; 9,7

50. Is. 11, 1.

51. Este modelo de mascarão, por vezes coroado, pode ver-se na decoração escultórica dos edifícios manuelinos, como no portal poente e pilares da igreja dos Jerónimos.

da igreja, a recolocação e reedificação dos túmulos reais, a pintura do retábulo do altar mor e, à semelhança de Belém e Tomar, a iluminura de livros litúrgicos, sendo, talvez, um daqueles códices de “cantoria” e “muitos outros”, encomendados por D. Manuel, a que Thomé Lopez se refere e que estavam incompletos ainda em 1526, cinco anos após a morte do rei.

A cercadura contém elementos iconográficos que permitem estabelecer aquelas relações: na cabeceira, duas figurinhas aladas, de joelhos, sustentam a lança e a esponja, atributos da paixão, e um escudo recortado em forma de bucrâneo com o sinal da cruz, emblema dos cônegos regrantes conimbricenses; na margem de goteira desenvolve-se um motivo de grotescos renascentistas do tipo da coluna candela-bro, iniciando-se num mascarão e rematando com cornucópia, símbolo da fortuna e um botão de rosa, que poderá ser equivalente à árvore que, nascendo na cabeça de Jessé⁵¹, é coroada pela rosa virginal a que se associam as virtudes e qualidades próprias do rei, completadas, na margem de pé, com as armas reais: o escudo, so-



FIG.7 D. MANUEL COMO REI DAVID – INICIAL DO INTRÓITO DO 1.º DOMINGO DO ADVENTO – MISSAL RICO – BPMP – STA. CRUZ 28, FL 1 (PORMENOR). (IN *A LUZ DO MUNDO - OCEANOS*, 26, ABRIL-JUNHO, 1996, P. 53)

brepujado pela coroa e ladeado por duas esferas armilares com a legenda *SPERA MUNDI*. A simbologia manuelina está aqui claramente representada, caracterizando esta obra como uma empresa régia, acompanhada pela imagem do rei, que algumas vezes se fez representar como rei David e até com ele identificado, como no discurso de Egídio de Viterbo, proferido perante o Papa Júlio II, em que é apelidado de *David Lusitanorum*.

A presença do rei na portada do missal, na entrada do ano litúrgico e no intróito da missa, prefigura, ainda, o ritual da entrada real, manifestando a legitimidade do monarca, de várias maneiras reafirmada, pela sua descendência mas especialmente pela sua santidade, atestada no acto da coroação e da unção real, sinais visíveis da escolha divina, recaindo no presente sobre D. Manuel, tal como no passado sobre o rei David.

Assim, por meio deste retrato pintado, com semelhanças a D. Manuel, viúvo pela segunda vez, posto em ambiente sagrado, a imagem do rei oferece-se como objecto de culto e devoção tal como as insígnias reais que João de Barros achava dignas de serem “adoradas por amor e temor”⁵².

52. BARROS, João, *Crónica do Imperador Clarimundo*. 1953, vol. I, p. 102.

53. Sobre o messianismo manuelino ver também COSTA, João P.O., *D. Manuel I*, Lisboa, Círculo de Leitores, de 2005, p. 175-179.

6. A porta

Fica, assim, completo um percurso que iniciámos no portal de Santa Maria de Belém onde o régio casal, rodeado pelos seus santos protectores S. Jerónimo – o Padroeiro da Ordem Hieronimita – e S. João Baptista – o Precursor –, está presente, em imagens de rostos “assaz bem tirados ao natural”, para terminar na portada dum missal que, provavelmente, o rei não terá visto concluído, pois não será a ele que se refere no seu testamento onde se indica um “*livro de pergaminho enluminado douro, cuberto de veludo cremesym com hua imagem del rey Davit, sem brochas, e andava na recepta de Álvaro Costa por livro de rezar*”.

Não deixa de ter significado o facto de as imagens do rei, que estivemos a contemplar, aparecerem estruturalmente associadas ao portal, a prólogos, ao frontispício, ao intróito, ao começo por onde obrigatoriamente se tem de passar.

É na qualidade de rei que D. Manuel se faz representar aí, qual porta de entrada na nova idade, imagem eficaz, cujo sentido se revela na intencionalidade da sua construção e das relações sugeridas, com o propósito, a um tempo, de tornar claro o significado e de mostrar que nela se realiza aquilo que anuncia.

Nos livros, como na arquitectura, na pintura ou na escultura, o programa de D. Manuel revela coerência desde o início, ainda que, como bem nota Paulo Pereira, se torne evidente uma espécie de investidura messiânica a partir do discurso que envolve e interpreta a sua missão⁵³ que vai para lá da ventura, das voltas da roda da fortuna. A imagem do rei adquire, daí em diante, novos significados. ●

FIG. 8. D. MANUEL E A SIBILA – FRONTISPÍCIO DE ALÉM DOURO I – LN 1 – ANTI. (IN A LUZ DO MUNDO – OCEANOS, 26, ABRIL-JUNHO, 1996, P. 27)

